La poésie orale au Rif : les spécificités esthétiques
Pour une définition du sous-genre poétique

Abdelmottaleb ZIZAOUI
Université Ibn Zohr -Agadir

Toutes les cultures possèdent, ou ont possédé, une poésie orale. Celle-ci traduit le vécu du groupe et les moments forts de la vie communautaire. Dans le cas de l'Afrique du Nord, la tradition orale nous livre des chants et des poèmes dont certains datent de plus d'un siècle.

Par ailleurs, la littérature amazighe a fait couler beaucoup d'encre depuis le début des études dès le 19e siècle avec les chercheurs étrangers ; surtout les Français[1]. Ces études essayent de classifier cette littérature et de la comparer avec la littérature occidentale. Or la projection du cadre théorique occidental et plus particulièrement français n'est pas toujours évident, surtout que la poésie amazighe en tant que littérature orale, confond parfois musique, chant et danse, dont la performance et les procédés d'exécution tiennent une place primordiale pour que le texte soit une œuvre poétique.

Dans la région du Rif, le nom qu'on donne souvent à cette poésie est *izri*, pluriel : *izran*. Souvent des distiques chantés lors de différentes festivités collectives, ou récités hors des cérémonies, lors des tâches quotidiennes de la communauté.

[1] Il fallait attendre l'année 1845 pour la publication proprement dite du premier texte amazighe en Europe. Cette année même « Un éditeur parisien lithographie la copie que Jacques-Denis Delaporte a fait exécuter sous le titre « S'aby ou le dévouement filial. Qasydah ou poème en langue amazigh, autrement dit Chleux, Berbères ou Kabyles » le texte en caractères arabes figure avec une transcription en caractères latins, une traduction interlinéaire et une « traduction » libre dans *Specimen de la langue berbère*. »
P. Galand-Pernet, *La littérature berbère : des voix des lettres*, Paris : PUF, coll. « Islamiques », 1998, p. 13.

Dans notre communication, différentes réflexions seront menées : existe-t-il de sous-genres d'*izran* ? Lesquels ? Dans quelles circonstances sont-ils produits ? Quelles sont les caractéristiques formelles et thématiques qui les distinguent ? En plus d'*izran*, y en a-t-ils d'autres sous-genres poétiques ? Quelles sont leurs spécificités qui les distinguent d'*izran* ? Cette communication va essayer d'apporter quelques éléments de réponse, et de mener des réflexions autour de cette problématique peu traitée par les chercheurs.

Pour ce, notre contribution sera focalisée sur deux axes : dans un premier temps nous allons voir qu'on est-il de la recherche sur la problématique du genre poétique amazighe en général, dans le deuxième volet nous allons essayer de voir quelque sous-genres poétiques au Rif.

I- Problèmes de terminologie générique

Dans cette partie, nous allons mettre l'accent sur la terminologie liée à la poétique amazighe, nous remarquons à propos de ce sujet une hétérogénéité des concepts qui est due à deux raisons :

* Absence d'une tradition critique institutionnalisée qui traite de la poétique amazighe ;

* Insuffisance d'études universitaires poussées à propos de la poétique amazighe.

Notre dessein est d'essayer de pallier ce problème, en apportant un ensemble d'éclairages sur la poésie orale rifaine. Tout d'abord, nous esquisserons ce qui a trait à la terminologie poétique dans d'autres régions du Maroc et de l'Algérie. Les outils de l'analyse poétique diffèrent d'une région à une autre, mais le chant et la poésie sont inséparables[2].

Néanmoins, nous avons plusieurs termes qui définissent la poésie à partir du thème et de la forme. Par exemple : Llɣa, tazrart, tamawayt, tamewwact, tameddaḥt, tamedyazt, tamelkazt, tamelyazt,

[2] « Le nom générique de la poésie reste très flou. Selon les régions, on dispose de vocables multiples d'autant plus que la poésie est indissociable de la musique, du chant et de la danse. »
A. Bounfour, *Introduction à la littérature berbère : 1. La poésie,* Paris-Louvain : Peeters, 1999, p. 11.

tayeffart, tazḍayt, taɣyult, taneccadt, takezzumt, urar, izlan, arasal, lemsaq, asalaw, tasukant, ledkar, leḥwal et ahellil.[3]

Si, dans le parler chleuh, nous avons avec plus de fréquence le terme « amarg », le tamazight « connaît deux termes ; tamedyazt, désigne la poésie mais aussi un genre de poèmes alors que *awal amaziɣ* désignerait la poésie en général. »[1] En Kabylie, le terme le plus fréquent est *asefru*, qui désigne un type poétique distinctif et la poésie en général :

« L'asefrou est un poème à forme fixe, qui, ainsi que Mouloud Feraoun l'a justement noté, rappelle le sonnet. Il est formé de trois strophes (taseddart) semblables de trois vers (tafirt) chacune. Le 1er et le 3e vers de chaque tercet ont sept syllabes, le second en a cinq.

L'asefrou est bâti sur deux rimes (amsada): une pour le dernier vers de chaque strophe, et une pour tous les autres. »[5]

En ce qui concerne la terminologie poétique, Bounfour arrive que : « … certains termes désignent à la fois la poésie en général et un genre poétique spécifique (*asefru* en kabyle, *tamdyazt* en tamazight et *amarg* en chleuh). »[6]

Nous constatons que l'auteur ne parle pas de la terminologie rifaine en la matière où le terme générique de la poésie est *izri*. Notons que ce terme n'est pas spécifique au Rif mais il est aussi présent dans d'autres régions de l'Afrique du Nord.

---

[3] El. Moujahid, « Amarg », *Mémorial du Maroc*, T. 2, 1989, pp. 667-673.
[4] A. Bounfour, *op. cit.*, p. 17.
[5] M. Mammeri, *Les isefra, poèmes de si Mohand-ou-Mhand*, Paris : François Maspero, 2ème éd, 1972, p.79.
[6] A. Bounfour, *op. cit.*, p. 18.
[7] Pour les études menés par des Espagnols la seule étude que nous connaissons et celle de E. Blanco Izaga, *Las danzas rifeñas* publié en 1946. A part cet article, un grand nombre d'études sont consacrée à la géographie, aux structures tribales, à l'histoire des guerres contre les Rifains, etc. La littérature orale est peut mentionnée.

II- y a t-il des sous-genres poétiques au Rif ?

Tout d'abord, il est à signaler que contrairement aux autres régions, où on trouve plus ou moins beaucoup de recherches sur la tradition orale amazighe, ces différentes études menées par des militaires et des interprètes français, la poésie orale rifaine n'a pas suscité la curiosité de ces chercheurs ; peut être que cela est liée que cette zone n'a pas été occupé par la France. Rares sont les recherches qui traitent cette production littéraire[7]. Force est de noter que des études considère que cette poésie est de qualité inférieure en comparaison avec d'autres régions. C'est par cette constatation que commence Biarnay son article sur les chants populaires du Rif :

« Les productions poétiques des Rifains semblent être de qualité notablement inférieure à celles des Berbères du Moyen Atlas et à celles des Chleuhs du Grand Atlas et du Sous, dont MM. Basset, Boulifa, Luciani, Johnston et Justinard nous ont donné des aperçus. Nous avons pu recueillir une soixantaine de morceaux provenant d'informateurs divers, hommes et femmes, originaires des tribus rifaines des Thamsaman, des Aith-Ouriar'en et des Ibeqqoïen (6). Dans aucun d'eux nous n'avons trouvé les qualités littéraires et la richesse d'inspiration qui sont les caractéristiques des poèmes du Sous ou des Ah'idous (7) de l'Atlas. Les chants du Rif paraissent, en outre, n'avoir jamais une grande étendue.»[8]

Sur quelle étude se base-t-il pour avancer une telle constatation ? Sur quelles statistiques peut-il baser son constat ? La réception étrangère de la tradition orale au Rif passe par l'imprécision : ce territoire demeure fermé à l'occupant français jusqu'à 1926.

1. Izri : genre poétique général

Au contraire des autres régions où ils existent plusieurs dénominations pour définir les sous-genres poétiques, le terme le plus utilisé pour désigner la poésie au Rif c'est *izri*. Il s'agit de poèmes courts, chantés en général. Pour l'étymologie du mot, les avis divergent, mais ce terme est lié principalement à la poésie[9]. Ce terme

[8] S. Biarnay, « Notes sur les chants populaires du Rif », Les archives berbères (1915-1916), Fasic I, 2ème Edition, Rabat : Al Kalam, 1987, p. 26.

[9] « On en reste encore au stade de l'incertitude quand on veut proposer un étymologie pour les différents termes dont le radical présente une séquence zl et qui ont un rapport avec la poésie. Pour cette recherche qui reste à poursuivre, on ne peut que renvoyer au seul point de départ fiable, le travail de K. G. Prasse. Quel est le rapport entre *ëhël* « attarder, divertir, entretenir, retenir », *ahâl* « réunion galante »

n'est pas attesté seulement au Rif, mais il est présent dans d'autres régions amazighophones sous le nom d'*izli*[10]. Cette forme poétique est alors panamazighe. Elle est propre à sauvegarder la mémoire de tout un peuple[11].

Comme nous l'avons notés, *izri* est le genre prédominant au Rif. Pour exprimer la production de cette poésie,on dit aussi *« tirarent izran »* (elles jouent de la poésie, elles chantes) , *« ttawin-tt-d izran xef fran »* (litt. elles chantent pour quelqu'un) cette dernière expression est utilisé surtout quand les poétesses prodiguent des louanges à quelqu'un.

Au Rif, les femmes sont derrière la création poétique en tant que sujet tout comme elles le sont en tant qu'objet de la poésie. La féminité organise les vers et les verses dans la recherche du beau ; le point de vue redoublé d'une sensibilité forte y prédomine. Ces créations poétiques animent la vie de la société, elles sont présent lors des différentes tâches quotidiennes des femmes, mais reste que les célébrations collectives, surtout les fêtes de mariage sont l'occasion idéale de la composition poétique. Les études avancent :

---

de jeunes gens « libres » des deux sexes, où se récitent des poèmes (Hoggar), et *äzlu* « distraire, divertir », verbe auquel le lexique de Ghubäyd et Prasse rattache *ezäle* « chant, chant de danse » (Niger ; Aïr, Iwellemmeden), ce dernier terme étant une variante du *izli* des parlers du Nord et n'étant pas attesté au Hoggar ? » P. Galand Pernet, *op. cit.,* p. 52.

[10] T. Yacine, *L'izli ou l'amour chanté en kabyle,* Paris : Edition de la maison des sciences de l'homme, 1988.

« À l'origine la racine zl a probablement servi à désigner le chant. Cette acception n'est guère demeurée qu'en nefousi où zli veut dire chanter et en mozabite izli (pl. izlan) signifie poème. » (p. 15)

C.-Motylinski, Adolphe de, *Le dialecte berbère de R'édamès*, Paris : Ernest Leroux, 1904

« Dans le parler de Ghadames et Nefousa de Lybie on trouve le terme azali/izli qui signifie chant, le verbe ezli, izli pour chanter. » (p. 140)

« Chanter, ədyəz ; cf. ədyiz, n.v adiaz, Sokna ; diz à Ghadamès signifie « danser », et əzli « chanter » comme à Nefousa » » E. Laoust, *Siwa. I Son parler*, Paris : Ernest Leroux, 1931, p. 211.

[11] « Aujourd'hui, l'étendue de l'aire de diffusion, la comparaison des sens attestés et des usages comme on le verra ci-dessous, peut-être aussi la forme du pluriel permettent de penser qu'on a à faire à un type ancien ; et c'est probablement un des éléments les plus importants de la poésie berbère. »

Paulette Galand Pernet, *Op. cit.,* p. 52.

« Le nom d'izran est donné à des morceaux de compositions diverses qui sont chantés ordinairement en public aux fêtes de nuit données à l'occasion des mariages. On distingue ceux qui sont chantés par les hommes et ceux qui sont chantés par les femmes ou les jeunes filles. Tous, d'ailleurs peuvent être répétés en dehors de ces manifestations publiques. »[12]

Lors de ces occasions, le duel poétique prend sa place, les jeunes filles du même clan ou des autres se concurrent pour créer des vers instantanément :

A cem teswid atay, a necc swiɣ aman
Ffeɣ ɣar remraḥ ad nẓar wi ɣa yarnan!

Toi tu as bu du thé, moi j'ai bu de l'eau
Sors à la cour pour voir qui va vaincre !

Cette production poétique confond parfois chant et danse. Samuel Biarnay intitule son article par chants populaires, et non pas de poésies populaires. D'où la remarque qu'*izran* sont souvent liés aux chants. Il distingue entre *izran* composé par des femmes qui porte le nom de *rehwa* leur sujet est l'amour et ceux composé par les chioukh/imedyazen qui porte le non de *reârur*, qui sont des pièces satirique[13].

D'une manière générale, l'*izri* au Rif est une composition poétique souvent de deux vers enfermant une rime interne ou en fin d'hémistiche et disposant d'un sens complet. Le travail de la forme est alors primordial par rapport au contenu à développer. L'*izri* qui est souvent un distique de deux heptasyllabes et de quatre hémistiches signifie par extension toute la poésie chantée souvent par les femmes.

La question qui se pose, peut-on distinguer entre des sous-genres d'*izran* ? La thématique est-elle un critère de définir *izri* en sous-genre ? Répondre à cette question n'est évident. Cela nécessite des années de recherche de terrain dans les différents villages et tribus

[12] S. Biarnay, *Op. cit.*, p. 30
[13] « On distingue deux genres principaux d'*izran* : les pièces qui ont particulièrement l'amour pour sujet prennent le nom de *rhoua* : les pièces satiriques, injurieuses ou grossières sont appelles *ra'rour*. Les femmes composent surtout des *rhoua*, les chioukhs des *ra'rour*. » *Ibid,* p. 32
Nous remarquons aujourd'hui que ces dénominations sont tombées dans l'oubli.

et faire des comparaisons, afin de pouvoir délimiter tout les sous-genres poétiques.

2. Ralla Buya

Dans les occasions festives, surtout les cérémonies de mariage, *izran* porte souvent le nom *izran n buya*, et ce pour les distinguer des autres distiques qui ne respectent pas la mesure musicale:

Aya ralla yaral ///// Aya ralla buya

Pour l'étymologie du mot, les dictionnaires du Rif[14] ne disent rien sur la signification de *buya*. Mais ce terme est attesté aussi à Ouargla, il signifie « amie, compagne, demoiselle d'honneur dans une noce »[15], alors *ralla buya* veut dire « chère compagne » c'est tout à fait normal car ces vers sont chantés collectivement. *Izran n buya* sont partagés lors des festivités collectives, surtout les noces. Les filles se rassemblent formant deux rangs de quatre à six, en se mettant face-à-face. Ces compositions sont liées aux chants et à la danse, ils sont accompagnés des coups de tambourins[16].

Les thèmes de *ralla buya* sont récurrents dans la vie rifaine : ils forment une sorte de commentaire sur les histoires, les espoirs, les aspirations, les frustrations et les triomphes de la vie. C'est un miroir qui reflète le vécu de la communauté[17]. Ce n'est pas simplement un

---

[14] P. H Sarrionandia & E. Ibáñez Robledo, *Diccionarios español-rifeño rifeño-español*, Edición facsimil al cuidado de José Megias Aznar & Vicente Moga Romero, Melilla: Uned, 2007.
Mohamed Serhoual, *Dictionnaire tarifit-français*, Thèse pour l'obtention de doctorat ès lettres option : linguistique, T. 1, Université Abdelmalek Essaâdi, Tétouan, Année universitaire, 2001-2002.

[15] J. Delheure, *Dictionnaire ouarguli-français*, Paris : Selaf, 1987, p. 37.

[16] « Elles [les filles] se présentent par deux dans le cercle des spectateurs en agitant leurs « foulards de soie aux vives couleurs ». Les deux fillettes chantent leur morceau ou leur couplet à mi-voix, accompagnées du bruit des tambourins agités par toutes les femmes de l'assistance. Elles ne chantent pas plus de deux ou trois vers, puis elles regagnent modestement leurs places au milieu des youyous et des coups de fusil. Deux autres fillettes leur succèdent immédiatement sur la scène improvisée pour être ensuite remplacées par un nouveau groupe. »
Samuel Biarnay, *Op. cit.*, p. 31-32.

[17] D. Montgomery Hart, *The Aith Wariaghar of the Moroccan Rif: An ethnography and History*, Arizona: Vicking Fund Publication In Anthropology, 1976.
«*Ay-aralla-buya* is a highly symbolic if equally highly fragmented, theme running through most of Rifian life, and in its way it is a commentary on Rifian history, hopes, and aspirations. In their emphasis on both the frustrations and the triumphs of

trait culturel, mais une tradition sociale qui a un trait institutionnel. La tribu qui ne chante *pas ralla buya* n'est pas considérée comme étant rifaine[18].

Ainsi, cette coutume, propre aux tribus rifaines et de tradition millénaire, est très productrice. *Izran n buya* sont souvent sous formes de distiques. La fille qui est incapable de chanter *ralla buya* est mal vu par les autres, elle peut même être méprisée comme le montre l'*izri* suivant :

Qqen aqemmum-nnem a teqqn-am-t ict tezra,
Aqemmum d ameqqran war issin i rehwa,
War issin i reɣnuj ura i ralla buya!

Ferme ta bouche, qu'elle soit fermée par une cordelette
La grande bouche qui ne peut improviser des airs,
Qui ne sait ni aux chants, ni à ralla bouya.

La poétesse tourne en dérision une autre femme car elle ne peut créer des vers de *ralla buya*. Nous remarquons dans le deuxième vers la présence du terme *rehwa,* sous-genre déjà mentionné par Biarnay.

Ralla buya est chanté surtout pendant les cérémonies festives, surtout les veilles de noces. Alors nous constatons que les procédés d'exécution sont distinctifs dans le cas d'*izran n buya*. Mais ces distiques peuvent êtres chantés en dehors des festivités. La question qui se pose : comment peut-on distinguer *izran n buya* d'autre *izran* ? Est-ce par le mètre ou bien le sujet ou bien les circonstances d'exécution ?

---

day-to-day life and love, the *izran* couplets, if systematically collected year by year (for they change constantly, and new ones are rapidly invented), would provide the raw anecdotal material for such a commentary. » (p. 169)

[18] « *Ay-aralla-buya* is much more than a mere culture trait, it is an institution: and i can safely be said that any tribe in wich it not chanted or sung is not Rifian. In the west, the Bni Bufrah and the Aith Yittuft, for example, both have it, but the Targuist and the Sinhaja Srir tribs do not. In the east the Iqar'ayen and the Ixibdanen have it, and the transhumants of the Ibdarsen and the Aith Bu Yihyi habe a modified version of it, but the Arabs of Ulad Stut do not. And to the south it is not chanted in either of the Jbalan tribes of the Branis and the Marnisa. » *Ibidem.*

3. Reɛyart n tesrit

Pendant la nuit qui précède le départ de la mariée vers le domicile conjugal, la famille du marié rendent visite à la maison de la mariée en apportant avec eux *amekri*[*]. Dans la veille commence le spectacle de *reɛyart n tesrit* « chant de la mariée ». Ce spectacle se déroule de la manière suivante : la mariée accompagnée de ses escortes d'honneur se met sur scène *azzarg* formant deux rangs de deux-deux ou trois- trois, elles se mettent face-à-face, un rang de la mariée avec ses escortes, l'autre de ses amies. Les groupes dansent d'une façon circulaire de la droite à gauche, *izran* sont accompagné des coups du tambourin. La mariée chante un morceau ses amies et ses escortes un autre, cela se fait sous forme d'alternance.

Ces chants dévoilent son chagrin surtout s'elle est mariée contre sont gré, la douleur de quitter la maison ou il a grandi vers une autre, elle fait ses adieux avec sa famille, etc.[19] Ce genre mêle joie et tristesse, les larmes coules par la mariée elle-même ou bien parmi les présents, surtout quand le discours poétique touche les émotions profondes des invités.

Necc mri ɣa ḍerqeɣ i wur ad iruba,
Aya taɛcart-inu ad ɣarqen iɣarruba!
Si je libère mon coeur pour pleurer,
Ô ma compagne les bateaux vont s'écrouler!

Quant aux escortes, elles prodiguent des louanges à la mariée, elles le patiente et demande à Dieu de bénir ce mariage, elles dénoncent la médisance des gens, etc.

---

[*] *Amekri* signifie normalement le déjeuner. Ici, le repas est apporté pendant la journée mais il est consommé la nuit.

[19] A ma connaissance la seule étude qui fait mention de ce genre est celle de Lyamani Qassouh, « baâd al ackal a ttaâbiriya dat attabaâ al ihtifali bi qabilat ayt uryaghel bi arrif al awçat -tadwin wa dirasa-», *Tawiza*, N° 112, août 2006.

[20] S. Biarnay apporte un long poème d'une mariée de la tribu de Temsaman, mais selon lui c'est un reârur chanté par une jeune mariée, elle maudit ses parents qui l'ont mariée à un vieillard. Il ne cite pas *reâyart n tesrit*. Peut être que ce sous-genre n'est connu que chez les Aït Ouriaghel mais lui il n'a pas collecté des poèmes de cette tribu.
Cf. S. Biarnay, *Études sur le dialecte berbère du Rif*, Paris : Leroux, 1917, p. 342.

Ralla taslit-nneɣ war ttru bu imeṭṭawen,
Baba-m aqa ixḍar-am ij n wemcan iqaden.
Notre chère mariée ne verse pas de larmes,
ton père t'a choisie une bonne demeure.

Mais si le poème est long porte-il une autre dénomination ?[20] Nous remarquons à partir d'exemples ci-dessus que ces compositions poétiques sont aussi sous forme d'*izran* mais ce sont les procédés d'exécution qui imposent cette dénomination car ile ne peuvent être chantés en dehors de cette manifestation.

4. *Taqessist*, critère formel imprécis

Le terme *taqessist*[21] relève d'une imprécision conceptuelle. Nous pensons que c'est un emprunt arabe, du mot *qasida* « poème », ce mot est proche de *taqsit* en kabyle[22]. Il y'a ceux qui pensent que ce terme n'est apparu qu'aux années soixante-dix du siècle dernier avec le mouvement associatif[23] lorsque les jeunes poètes essayent d'ouvrir de nouveaux horizons pour la poésie au Rif, ils choisissent ce terme pour signifier poème plus long qu'*izri*.

Mais lors des longues discussions menées avec les personnes âgées de mon village et avec d'autres chercheurs[24], j'ai constaté que

---

[21] Le pluriel est *tiqessisin*: récit (en prose ou versifié); histoire. Mohamed Serhoual, *Op. cit.*, p. 342.

[22] A. Lahlou, « Réflexion sur le neuvain de Si Mohnad U Mhand », *Awal*, n° 40-41, Paris : édition de la maison des sciences de l'Homme, 2009-2010
« La poésie kabyle privilégie deux formes poétiques : la forme longue du genre *taqsit*, et la forme courte, principalement le sizain à l'exemple de l'*izli* ou du *dikr*. La première, qui peut aller jusqu'à cent vers (…) Réservée habituellement aux récits légendaires, épiques et hagiographiques, le genre *taqsit* raconte la vie des saints et des prophètes : Abraham, Moïse et Joseph, ou encore sert à narrer les exploits du Prophètes et de ses compagnons (essentiellement les prouesses de son gendre Ali) ; il est le fait de poètes professionnels à la mémoire exercée. » (p. 75-76)

[23] Selon monsieur Hassan Tiydrin, le terme *taqessist* n'est pas utilisé chez les monolingues qu'il a rencontrés lors de la collecte de la poésie orale des tribus Aït Ouriaghel et Ibeqqouyen. La première fois qu'il entend ce terme été lors de sa participation au 1er festival de la chanson populaire organisé par l'association Al Intilaqa Attaqafiya à Nador en 1979.

[24] Les professeurs Mohamed Serhoual et Abdessalam Khalafi m'ont confirmé que ce terme été utilisé chez les personnes âgée de la tribu Aït Saïd.

ce mot existe dans quelques régions et peut avoir le sens de poème. Mais des fois même si le poème est long il porte le nom d'*izran*, cela dépend des tribus et même des villages de la même tribu. Or cette production est-il une production spécifique aux *imedyazen* ? Où bien elle est peut être une production de tout les gens pas spécialement des professionnels. Par exemple *taqessist n Dhar ubaran*, poème épique qui parle de la victoire des Rifains sur les Espagnols dans la bataille de *Dhar ubarran* en premier juin 1921.

Aujourd'hui, ce terme est utilisé par les poètes pour signifier la production poétique écrite. Ainsi, *taqessist* se veut une réflexion sur tous les thèmes « modernes ». Les poètes de nos jours préfèrent utiliser ce concept pour désigner poème.

5. *Tanna*

Il y a d'autres termes en relation avec la création poétique, mais qui sont tombés en désuétude. À savoir : *tanna*, pluriel : *tanniwin*, qui signifie poème[25]. *Tanna* est un poème sans accompagnement musical il peut parler : d'un événement historique ou simplement d'un autre sujet lié à la société. *Tanna* est plus longue que l'*izri*, elle évoque un thème précis, par exemple une histoire qui se répète de génération en génération comme le rappel d'un fait historique lointain[26].

Aya Mulay Muḥend, iɣra uca yiɣis
A isɣim lebraqi, x tɣɛurar igelles
Isɣim Awaryaɣer, issen as ad ineyyec
Iwta fargata, iɣḍer zzays neṣṣ
Ijja iṛumeyen, ḥaca neṭṭwen zzays
Fargata n Uliman, iɣaben ɣar neṣṣ
Izlem itt Ubeqquy, iwta xafs leɣḍes
Min d iksi zi lebraqi, d uqarṭas nnes
Min immuten zeg uṛumey a d arruyas nnes.

[25] Nous trouvons un terme qui ressemble à *tanna* en Kabylie. « En kabyle, les dits poétiques, en vers ou en prose, sont des inan. Mais en milieu kabyle, ce dernier mot s'applique de préférence à la poésie sérieuse. »
M. Mahfoufi, *Chants de femmes en Kabylie*, Alger : CNRPAH, 2006, p. 134.
[26] La découverte de ce sous-genre poétique est grâce à monsieur Hassan Tiydrin. Selon lui, cette dénomination est attestée chez Itsouliyen de la tribu d'Ibeqqouyen.

Ô maître Mohend, comme il est intelligent ?
Il posa les canons sur les collines
Il désigna un Ouriaghli qui sait bien cibler,
Il bombarda le vaisseau, il détruisit sa moitié
Il laissa les chrétiens en train de sauter,
Le vaisseau de l'Allemagne naufragea à midi,
Le Beqqioui l'aperçut et il plongea
Il prit tant des bombes et de des balles,
Tant d'européens et de chefs sont mort.

Ce sous-genre poétique est rare dans la littérature orale, nous n'avons pas pu collecter un grand nombre de ce sous-genre.

La question qui se pose y a-t-il un critique thématique pour désigner *tanna* de *taqessist* ? Ou bien *tanna* c'est une simple confusion terminologique. Est-ce la présence de l'épique et de l'historique ? Quelle sont les frontières entre les deux sous-genres ?

6. *Jemmaḍ-jemmaḍ*

Jemmaḍ-jemmaḍ est dérivé de *ajemmaḍ* « rive », c'est une poésie satirique *amɛaqeb* spécialement entre tribus limitrophes. Deux membres de tribus rivales se mettent debout au sommet de la montagne frontalière des deux tribus, ou sur les deux rives de la rivière qui les sépare, ils commencent alors à improviser des vers l'un à l'encontre de l'autre[27]. Nous lisons par exemple :

-Araḥ-d a Utɛmart! Ad c-geɣ d aḍekk^{w}ar.
Ak-wceɣ caraba, učmas n uneɣzar.
-Awi-d, a aɛeffan, ara d ula ɛecṛa,
Ad as-geɣ aḥemmar, ad as-sfugeɣ anexxar,
Ad ak-ttejj ayyawen ad ak-dḥan zi rexwar.

-Viens ô homme d'Aït Ammart, je te prendrai pour gendre,
Je te donnerai la chienne, sœur de l'amoureux,
- J'en veux, ô maudit, j'en veux même dix,
Je vais être son portefaix, je vais l'assouvir
Elle t'accouchera des neveux qui seront tes oncles.

[27] Information donnée par Hassan Tiydrin. En fait c'est grâce à lui que je découvre ce genre tombé en désuétude. Ce poème fait partie de son corpus.

Il s'agit d'un poème propre aux tribus d'Aït Ouriaghel contre Aït Ammart. Les tribus du Rif connaissent ce sous-genre poétique comme un patrimoine de rivalité. Le critère thématique et pragmatique est primordial pour distinguer *jemmaḍ-jemmaḍ*.

Et pour d'autres *izran* qui ont le même sujet mais pas la même forme, comment peut-on les définir *jemmaḍ-jemmaḍ* ou portent-ils d'autres noms? Voici un exemple qui illustre cette problématique :

Aqc-ayi d Utsidar war ǧiɣ d ameẓẓuj,
Aqc-ayi d rebṣer war itteggen afeqruj.
Je suis d'Aït Sidar pas de Mezzouja,
Je suis l'oignon sans de bulbe.

Il s'agit d'un *izri* dévoilant la rivalité entre deux tribus, nous la fomre d'un *izri*. Le poète appartenant à Aït Sidal tourne en dérision celui d'Imezzoujen. Le poète de la première tribu se considère comme l'oignon sans bulbe qui signifie son statut supérieur et sa force au contraire du deuxième poète apparatenant à Imezzoujen.

7. Izran n umɛaqeb :

Ce sous-genre est souvent produit par des poètes professionnels. *Amɛaqeb* ou bien *reɛrur*, est un duel poétique entre *imedyazen*. Ces poèmes sont improvisés sur demande d'un homme lors de la fête. Biarnay décrit avec précision le déroulement de ce spectacle[27]. Il s'agit de poèmes satiriques improvisés par les plus grands poètes. Ces compositions préludent souvent par :

[27] « Un jeune homme indique au chikh le morceau qu'il désire que celui-ci chante en son nom. Après s'être couvert le visage avec le capuchon de sa djellaba, tenant son fusil de la main droite, le jeune homme saisit le chikh de la main gauche par son vêtement et l'entraîne dans l'espace resté vide au milieu de la cour. Le chikh chante son izri pendant que le jeune homme le guide à pas lents et lui fait faire le tour du cercle des spectateurs. Derrière le chikh suit l'azemmar qui joue de son instrument ; en général deux ou trois amis du jeune homme, porteur de leurs armes, se joignent à ce groupe et lui constituent une véritable escorte d'honneur. Le chant terminé, tous rejoignent leurs places. Les femmes poussent des youyous, les hommes tirent des coups de fusil. Puis la même scène se reproduit, un autre jeune homme conduisant le même chikh, ou un autre si plusieurs chioukh ont été loués. »
S. Biarnay, « Notes sur les chants populaires du Rif », *Op, cit.,* p. 31.

Min x d-ak tt ɣa iniɣ a ccix inu!
Je te le dirai sur quoi ô mon cheikh.
Ad ak tt iniɣ x
Je te le dirai sur…

Ou bien :
Ɛeyyeṭ, Ɛeyyeṭ, a ccix inu!
Chante, chante, ô mon cheikh !
Ṣennet, ṣennet a ccix inu
Ecoute, écoute, ô mon cheikh !

Nous allons voir deux exemples d'*izran n umɛaqeb*[28]
Mi x d ak tt ɣa iniɣ, a ccix inu !
Ad ak tt iniɣ x idferawen n d ittijjan incerawen
D sserɛet taɛeffant ittḥukan akfir i imesrawen.
Je te le dirai sur quoi, ô mon cheikh !
Je te le dirai sur les neiges qui laissent les brins de pailles,
C'est le mauvais genre qui frotte l'aloès pour les cuisses.

La riposte est immédiate :
Mix d ak tt ɣa, iniɣ a ccix inu !
Je te le dirai sur quoi, ô mon cheikh !
Ad ak tt iniɣ x imendi,
Je te le dirai sur l'orge
D texcebt ammen tendi,
Et la trappe comme elle est dressée
D illis n imesɛi,
C'est fille de mendiant
Teḍleq i mmis n urgaz,
Elle a abandonné le fils du brave homme,
Tuwey mmis n weydi.
Elle a épousé le fils de chien.

[28] Ces vers font partie du corpus collecté par le chercheur Hassan Tiydrin depuis les années soixante-dix du siècle dernier.

Derrière ces deux morceaux il y'a l'histoire suivante : Un homme atteint de la maladie *ajjiḍ ireɣman* « La gale des chameaux » il demanda à ses amis le remède, l'un deux lui a proposé de se mêtre à nu, se vautre dans la paille, puis gratter son corps par l'aloès. L'homme a fait du conseil de son ami, mais cela lui a aggravé la douleur, quant à sa femme elle ne voulait plus de lui. Alors il la divorça, et elle épousa son ami. Dans la noce du mariage de sa femme *amedyaz* improvise ce dernier poème pour dénoncer la trahison dont cet homme été victime.

En guise de conclusion, nous constatons que ce sujet n'est pas encore achevé ; il nécessite plus d'études et de recherches. La tâche n'est malheureusement pas facile car ces poèmes sont en voie de disparition à cause du décès des personnes âgées qui gardent cette poésie dans leur mémoire en plus des mutations profondes qui touchent la structure socioculturelle du Rif.

Références bibliographiques :

- Biarnay S., - « Notes sur les chants populaires du Rif », *Les archives berbères* (1915-1916), Fasic I, 2ème Edition, Rabat : Al Kalam, 1987.
- *Études sur le dialecte berbère du Rif*, Paris : Leroux, 1917.
- Blanco E. I., *Las danzas rifeñas*, Africa, n° 49-50, Madrid, 1946.
- Bounfour A., *Introduction à la littérature berbère : 1. La poésie*, Paris-Louvain : Peeters, 1999.
- Delheure Jean, *Dictionnaire ouarguli-français*, Paris : Selaf, 1987.
- Galand-Pernet P., *La littérature berbère : des voix des lettres*, Paris : PUF, coll. « Islamiques », 1998.
- Hart D. M., *The Aith Wariaghar of the Moroccan Rif: An ethnography and History*, Arizona: Vicking Fund Publication In Anthropology, 1976.
- Lahlou A., « Réflexion sur le neuvain de Si Mohnad U Mhand », *Awal*, n° 40-41, Paris : édition de la maison des sciences de l'Homme, 2009-2010.
- Mahfoufi M., *Chants de femmes en Kabylie*, Alger : CNRPAH, 2006.
- Mammeri M., *Les isefra, poèmes de si Mohand-ou-Mhand*, Paris : François Maspero, 1972.
- Moujahid El., « Amarg », *Mémorial du Maroc*, T. 2, 1989.
- Qassouh El., « baâd al ackal a ttaâbiriya dat attabaâ al ihtifali bi qabilat ayt uryaghel bi arrif al awçat -tadwin wa dirasa-», *Tawiza*, n° 112, août 2006.
- Sarrionandia P. H. & Ibáñez R. E., *Diccionarios español-rifeño rifeño-español*, Edición facsimil al cuidado de José Megias Aznar & Vicente Moga Romero, Melilla: Uned, 2007.
- Serhoual M., *Dictionnaire tarifit-français*, Thèse pour l'obtention de doctorat ès lettres option : linguistique, T. 1, Université Abdelmalek Essaâdi, Tétouan, Année universitaire, 2001-2002.
- Yacine T., *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*, Paris : Edition de la maison des sciences de l'homme, 1988.